

A crítica da modernidade na poética de Manoel de Barros e José Paulo Paes

Maria Izabel Brunacci

Doutoranda em Literatura Brasileira / UnB

Como abordar dois poetas tão diferentes em um só trabalho? De início, a sensação de que Manoel de Barros e José Paulo Paes nada têm a ver um com o outro. Nem poeticamente, nem biograficamente. Um é pantaneiro, observador das coisas insignificantes do mundo – aquelas que a gente se acostumou a não ver. O outro é urbano, cosmopolita, cerebral.

Apresentados assim, impossível saber se, em algum ponto de suas obras poéticas os dois possuem algo em comum. Como a análise literária não se faz apenas pelas sensações iniciais do leitor, examinaremos a poesia desses dois autores para tentar identificar as diferenças e similaridades de seu procedimento discursivo, uma vez que se trata de autores contemporâneos, que compartilham os resultados das transformações da poesia moderna.

Trabalha-se neste estudo com o aporte teórico desenvolvido a partir de Hugo Friedrich e Gianni Vattimo, que, fundamentalmente, focalizam a poesia da modernidade como *problema*: manifestação discursiva que se dobra sobre si mesma, questiona-se e reflete sobre sua constituição enquanto discurso autônomo.

Nosso estudo incide sobre a poesia publicada a partir da década de 70, como amostragem da variedade semântica e estrutural da lírica brasileira dos últimos 30 anos do século XX. O recorte que nos fornece o *corpus* para análise contempla poemas selecionados dos livros *Calendário perplexo*, *A poesia está morta mas juro que não fui eu*, *Prosas seguidas de odes mínimas* e *A meu esmo*, de José Paulo Paes e a obra *Matéria de poesia*, de Manoel de Barros. O critério para escolha desses dois poetas e não de outros da vasta lavra daquele período deriva do reconhecimento inicial de sua disparidade, a uma primeira leitura, seguido da intuição de que é precisamente nessa disparidade que se deve buscar o que ambos apresentam de moderno ao leitor.

Poesia na modernidade

A poesia – assim como toda a literatura – participou das transformações operadas no mundo pelo projeto da modernidade, iniciado com o surgimento do capitalismo. Tanto que hoje se pesquisa a possibilidade de que as mudanças profundas no fazer poético tenham sido radicais o suficiente para configurar o surgimento de um novo período estilístico, que vem sendo cogitado como o pós-modernismo.

Há estudiosos que não vacilam em identificar esse novo estilo de época na poesia, apressando-se em alinhar para ele um conjunto de características que corresponderiam a procedimentos estéticos originários de um novo modo de se relacionar com o mundo: a visão fragmentária, a quebra da discursividade, a transcendência frustrada (ou vazia). Há no discurso poético vestígios de uma época em que o homem se encontra sob intensa influência dos meios de comunicação eletrônicos, da rapidez com que as imagens e a informação se sucedem, da pulsação incessante das megacidades.

Diante da necessidade de se nomear, categorizar, sistematizar os traços da poesia que se nos apresenta, surge a hesitação: várias dessas

características já se manifestavam nas artes no final do século XIX e ao longo de todo o século XX, podendo ser, portanto, encaradas como experiências de radicalização das transformações colocadas em movimento pelo projeto da modernidade. Conforme a periodização literária tradicional, o Modernismo surge nas artes no início do século XX, no bojo de um processo de tensa alternância entre tradição e ruptura, que culminou na também tensa coexistência de várias tendências estéticas, as quais lutavam por se afirmar desde os movimentos de vanguarda iniciados no final do século XIX.

O legado dessas vanguardas, especialmente o Dadaísmo, o Surrealismo e o Futurismo, constitui extenso campo de exploração estética pelas artes do Modernismo. Importa, portanto, investigar se esse movimento realizou plenamente as possibilidades abertas pelas vanguardas – e se, nesse caso, estaríamos adentrando um novo estilo de época – ou se os procedimentos que constatamos hoje nas artes em geral – e na poesia em particular – são ainda desdobramentos, prolongamentos e radicalizações da proposta estética modernista.

No que diz respeito à produção artística no contexto do projeto de modernidade, já no estágio do capitalismo industrial, levando-se em conta as implicações político-ideológicas que esse projeto apresenta – quer pelo processo de imposição da forma mercadoria, quer pelo mascaramento das tensões de classe –, tornou-se inevitável que a poesia chegasse ao ponto em que hoje se encontra: manifestação discursiva do ser individualizado, inserido em um mundo em que os avanços contínuos da ciência e da tecnologia colocam-nos ao alcance das digitais uma realidade virtual plena de simulacros. É esse também o mundo em que, lado a lado com os abismos que separam as classes sociais, o consumismo surge quase como uma religião de culto à forma mercadoria, conforme nos sugere a percepção de José Paulo Paes no poema a seguir:

Ao shopping center
Pelos teus círculos
vagamos sem rumo
nós almas penadas
do mundo do consumo

de elevador ao céu
pela escada ao inferno:
os extremos se tocam
no castigo eterno.

cada loja é um novo
prego em nossa cruz
por mais que compremos
estamos sempre nus

nós que por teus círculos
vagamos sem perdão
à espera (até quando?)
da Grande Liquidação.
(De *Prosas seguidas de odes mínimas*)

O texto representa a exploração de um espaço típico da modernidade burguesa, no qual o eu-lírico estabelece a figura – recorrente na poesia moderna – da errância humana, em evocação da trajetória bíblica que nos remete aos círculos da eternidade do imaginário cristão: céu, purgatório e inferno. O mundo do consumo representado pelo *shopping center* acolhe as “almas penadas” que se deslocam fantasmagoricamente, em busca da felicidade desejada, mas irrealizável (“por mais que compremos / estamos sempre nus”). Estabelece-se também a imagem do *shopping center* como catedral do consumo, erigida em culto ao deus da forma mercadoria. Da busca errante da satisfação nunca conseguida resulta a espera por tempo indefinido – “até quando?” – do fim desses tempos, em clara analogia entre a “Grande Liquidação” e o mítico Juízo Final.

Assim é que a poesia moderna se dispõe ao questionamento da

modernidade, em atitude reflexiva e autocrítica. Modernidade aqui entendida como o estágio do desenvolvimento capitalista a que chegamos, o qual, sob o primado do individualismo, imprime-se em nossos corações e mentes. Em “Revisitação” (De *A meu esmo*), o poeta invoca o espaço urbano (“Cidade, por que me persegues?”) e reafirma sua percepção desse *locus* da modernidade: “Por que insistes / em acender toda noite / as luzes de tuas vitrinas / com as mercadorias do sonho / a tão bom preço?”

Manoel de Barros representa também a negação da forma mercadoria, na valorização da matéria poética pelo que se encontra no mundo em suas formas mais simples, mais rasteiras, menos valorizadas. No poema que inaugura *Matéria de poesia* temos a fixação da estética de seu fazer poético a partir das coisas cotidianas imunes à impregnação pelas relações de valor da forma mercadoria:

Todas as coisas cujos valores podem ser
disputados no cuspe à distância
servem para poesia

(...)

Terreno de 10 x 20, sujo de mato – os que
Nele gorjeiam: detritos semoventes, latas
Servem para poesia

Um chevrolé gosmento
Coleção de besouros abstêmios
O bule de Braque sem boca
São bons para poesia

As coisas que não levam a nada
Têm grande importância
Cada coisa ordinária é um elemento de estima

Cada coisa sem préstimo
Tem seu lugar
Na poesia ou na geral
(...)

Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma
E que você não pode vender no mercado
Como, por exemplo, o coração verde
Dos pássaros,
Serve para poesia.

(...)

Tudo aquilo que a nossa
Civilização rejeita, pisa e mijá em cima,
Serve para poesia.

Os loucos de água e estandarte
Servem demais
O traste é ótimo
O pobre-diabo é colosso

(...)

O que é bom para o lixo é bom para a poesia

(...)

As coisas sem importância são bens de poesia

Pois é assim que um chevrolé gosmento chega
Ao poema, e as andorinhas de junho.

Em atitude deliberada de desvalorização do que é comumente valorizado pela civilização na modernidade, o eu-lírico fixa as bases de seu fazer poético, ao selecionar como matéria de poesia elementos situados nas bordas do mundo moderno, ou em suas margens, lugar onde não são objeto de atribuição de valor. Portanto, o que serve para a poesia são as coisas desprezíveis: detritos semoventes, latas, bule de Braque sem boca, trastes. Coisas ordinárias, sem préstimo (“Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma / e que você não pode vender no mercado”), os refugos próprios do desperdício da sociedade consumista (“Tudo aquilo que a nossa / civilização rejeita, pisa e mijá em cima”). A poesia é nesse texto despida de seu tradicional caráter nobre e elevado, porque “o que é bom para o lixo é bom para a poesia”, assim como “as coisas sem importância são bens de poesia”. O tipo de sujeito que pode ser objeto de representação no discurso poético são os “loucos de água e

estandarte”, o “pobre-diabo”, criaturas que vagam pela vida à margem da sociedade. O “chevolé gosmento” aparece no texto como o símbolo do desenvolvimento industrial inútil, obsoleto, lixo descartado que não desaparece, cuja presença fantasmagórica é também matéria de poesia.

Nesse poema com feição de profissão de fé o eu-lírico opera o deslocamento do olhar, para colher sua matéria no seio do que não é cotidianamente revestido de caráter utilitário e, por isso mesmo, desvalorizado pelo senso comum. Trata-se, ao lado do questionamento da própria poesia, de se questionar também o projeto da modernidade.

Similaridades e diferenças

A leitura dos poemas, até o momento, permite estabelecer como traço similar nos dois poetas estudados a atitude de questionamento da modernidade. Faz-se necessário verificar como essa atitude se concretiza no processo discursivo, na esteira da evolução da arte poética, configurando uma “linguagem nova”, em tensão com a tradição clássica.¹ Também nessa perspectiva a poesia constitui-se principalmente a partir do surgimento de categorias negativas, ao lado de outras positivas, o que evidencia que o diálogo estabelecido com essa tradição resulta em uma produção poética, modernamente, que é a síntese dessa tensão.

José Paulo Paes, em *A meu esmo*, apresenta-nos um eu-lírico em viagem aos desvãos da memória, sua percepção da vida na cidade grande, sua relação saudosa com a pequena cidade de origem, sua apreensão da realidade como simulacro, o sujeito da modernidade: eu-cindido em busca de sua identidade.

Em “Meio soneto”², por exemplo, esse autor utiliza a técnica da montagem, ao apresentar, nos quatro primeiros versos, em enumeração caótica, um jogo imagético aparentemente desencontrado, como se cada verso encerrasse metaforicamente uma abstração diretamente

relacionada com o cotidiano moderno. Assim, “a borboleta sob um alfinete” enseja um fragmento de realidade relacionado com o processo de acumulação de bens materiais; “o morcego no bolso do poeta” relaciona-se com o mal-estar da modernidade; os “chacais cotidianos de tocaia” remetem à exploração e à competição entre os homens, que derrubam seus iguais; o “enxame de moscas sobre o pão” representa metaforicamente a vida na cidade, em que as pessoas disputam a sobrevivência. Esse panorama apreendido por um eu-lírico cindido, que percebe a vida pela superposição de seus fragmentos, projeta-se para um ponto de fuga possível, em que ainda existe a liberdade do espírito desarmado: o espaço em que voam as pombas, longe da angústia da realidade representada.

Ainda nessa obra, temos o poema “Écloga”,
lentos bois,
passam por mim
os dias

em que o poeta retoma uma modalidade poética, a écloga, apropriando-se de uma forma tradicional para transformá-la em um poema breve, cujo caráter pastoril original é preservado, não pela ambientação, mas pela atribuição de novo significado ao vocábulo “dias”, em símile com “bois”. Trata-se de brevíssimo momento de condensação, pelo eu-lírico, em uma manufatura que lembra o *hai kai*, de sua percepção da passagem inexorável do tempo, em um procedimento discursivo que subverte não apenas a tradição poética, como também a sintaxe tradicional, pela anteposição do aposto explicativo e pela quase total supressão da pontuação.

Também em *Matéria de poesia*, de Manoel de Barros, surge o poema curto, manufatura de alto poder de condensação, como se pode constatar em “Composição”:

A espuma é que me compõe:

Cada muleta
Com o seu rengo.

Neste poema, é fundamental a percepção da efemeridade da “espuma” para que se apreenda a percepção da fluidez do tempo pelo eu-lírico. Neste caso, a matéria de que se compõe revela-se instável e defeituosa, pela alusão dos vocábulos “muleta” e “rengo” (coxo). Aqui a percepção da passagem do tempo é diluída como a espuma na areia, enquanto em José Paulo Paes o tempo arrasta-se com lentidão bovina.

Manoel de Barros representa o mundo como linguagem a partir de três perspectivas básicas: o intertexto, o ludismo e a metalinguagem, instauradas por incongruências iniciais entre os títulos e os poemas que os seguem. Veja-se nesta parte de *Matéria de poesia*, intitulada “Aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição”, que se apresenta seguida pelos poemas “Passeio nº 1”, “Passeio nº 2”, “Passeio nº 3” e “Passeio nº 4”: o fazer poético apresenta-se estreitamente relacionado com a linguagem pictórica, como se cada poema fosse um quadro em exposição.

O primeiro “passeio” instaura-se a partir da obra de Fiódor Dostoievsky, os Irmãos Karamázov, compondo um quadro em que o eu-lírico desloca seu olhar dos grandes dramas humanos para as “coisas pequenas do chão perto do mar”:

Passeio nº 1
Depois de encontrar-me com Aliocha Karamazoff,
deixo o sobrado morto
Vou procurar com os pés essas coisas pequenas do
chão perto do mar
Na minha boca estou surdo
Dou mostras de um bicho de fruta.

Chamam a atenção nesse poema a ambigüidade (“deixo o sobrado morto) e as metáforas surreais (“Na minha boca estou surdo”), além da relação intertextual explícita, como a indicar que o sujeito poético faz conscientemente a troca de um universo literário por outro, dispondo-

se a buscar a matéria de sua poesia nas coisas pequenas e simples da vida ao rés do chão.

Veja-se como outro momento desse passeio se representa:

Passeio nº 3

Raízes de sabiá e musgo

subindo pelas paredes

Não era normal

o que tinha de lagartixa na palavra paredes.

Trata-se de um quadro em que, pictoricamente, a linguagem (des)vela, ao lado do procedimento metalingüístico (“Não era normal o que tinha de lagartixa na palavra paredes”), o processo de reeducação dos sentidos pela poesia, com uso de uma sinestesia insólita (“raízes de sabiá e musgo subindo pelas paredes”) para sugerir que no universo telúrico é que se enraiza a poesia e que a percepção das mínimas coisas que se transformam em matéria poética não se dá apenas pelo filtro do olhar-o-mundo, mas pelo sentir-o-mundo com toda a plenitude dos sentidos.

José Paulo Paes também parece propor a percepção, em nível de detalhes, do contexto em que se dá a gênese de sua poesia. Em *Calendário perplexo* podemos observar como a apreensão dos elementos extratextuais envolve um movimento convergente entre realidade e dicção poética, fortemente marcada pela reflexão e pela ironia. Trata-se este livro de um conjunto de poemas datados, funcionando essa marca temporal como elemento de remotivação da historicidade poética, como se o poema ressignificasse a data extraída da realidade, portanto atribuindo-lhe (ou reativando) significados adormecidos nesse real concreto. Veja-se como exemplo “Dúvida revolucionária”, precedido da data *31º de março/1º de abril*:

ontem foi hoje?

ou hoje é que é ontem?

Essas simples perguntas retóricas encerram grande ironia e

expressivo procedimento de elaboração poética: o primeiro dia é o do golpe militar de 1964, o segundo é o dia da mentira. O quiasmo, ou seja, o deslocamento dos vocábulos “ontem” e “hoje” – respectivamente, do início do primeiro verso para o fim do segundo, e do fim do primeiro para o início do segundo – sugere que tanto um como o outro podem ser mentiras, assim como podem ser dias iguais, que se repetem como farsas.

Em “Dia do índio” (data: *19 de abril*), temos novamente a brevidade poética:

o dia dos que têm
os seus dias contados

O texto nos remete para o caráter histórico de 19 de abril, instituído hipocritamente no curso do processo civilizatório que dizimou a maior parte da população indígena. Ao instituir a ambigüidade no segundo verso, com o vocábulo “contados”, o sujeito poético desmascara a violência do conflito modernizador, camuflada pela História oficial.

Ainda nessa obra, vejamos o poema “Etimologia” (data: *1º de maio*):

no suor do rosto
o gosto
do nosso pão diário

sal: salário

Destaca-se no texto a presença da consoante sibilante *S*, que perpassa o poema, como o dinheiro (\$) perpassa a vida. Trata-se de um eu-lírico que recupera, no primeiro de maio, dia do trabalho, o significado original da palavra salário, que deriva de sal, associando-a ao gosto do suor produzido pelo esforço penoso do trabalho para a obtenção do “pão diário”, metonímia de alimento, e estabelecendo uma relação em que um se impregna pelo outro: o gosto do suor está na raiz da palavra que justifica o trabalho, o sal-salário.

Mas *Calendário perplexo*, além da crítica irônica da sociedade,

faz-se também de datas que celebram o encontro dos seres humanos, como se pode ver em “A verdadeira festa” (data: *12 de junho, dia dos namorados*):

mas pra que fogueira
rojão
quentão?

basta o fogo nas veias
e a escuridão
no coração

Associam-se no poema a data comemorativa do dia dos namorados e as festas juninas, mencionadas na primeira estrofe, mas tendo seu significado deslocado na segunda. Instaura-se um campo semântico que abrange explosão (rojão), fogo (fogueira) e calor (quentão), externos aos namorados, ao qual se contraporá o conjunto dos elementos internos (escuridão e coração), sugerindo um movimento em que o particular, local (festa junina) enseja o universal, representado pelo elemento erótico celebrado no poema.

Nos poemas de *Calendário perplexo* podemos verificar que há uma preocupação em que se projete a congruência entre os títulos, as datas e o texto, como traço de positividade em relação à tradição poética, mas o contrário também ocorre. Em Manoel de Barros é muito freqüente a rejeição dessa congruência, como se pôde ver no título “Aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição”, cuja ligação com os poemas que o seguem dá-se no campo da mais pura abstração poética.

Por fim, resta analisar uma prática que persiste, em todos os estilos literários, relacionada ao fazer poético, que, na modernidade, adquire nova feição: refiro-me aos poemas que funcionam como sínteses das propostas estéticas dos sujeitos poéticos. Bilac escreveu “Profissão de fé”, Drummond teve seu “Poema de sete faces”, entre outros, Adélia

Prado fez “Com licença poética”, enfim, variados poetas, em variadas épocas, preocuparam-se em representar para o leitor sua concepção de poesia: a metalinguagem poética parece ser um recurso necessário e permanente de afirmação dos estilos históricos. Trata-se, com esse procedimento, não apenas da fixação das bases de propostas estéticas, mas principalmente de instaurar o diálogo com as demais vozes que constituem historicamente a cadeia de produções poéticas, na qual o autor textual se insere como sujeito, que se relaciona das mais diversas maneiras com outros enunciadores, seja para retomá-los ou para entrar em polêmica com eles.

Nos três poemas que compõem a parte I de *Matéria de poesia*, Manoel de Barros, como vimos em seu primeiro texto analisado neste trabalho, entra em polêmica direta com a tradição literária que vê a poesia como bela-arte por excelência, por tratar de temas elevados, o que o leva a propor as coisas insignificantes como matéria preferencial para extrair a poesia do cotidiano. Sua dicção concretiza textualmente essa concepção, pela impertinência de sua escolha vocabular e sintática, quase infantil, pela aspereza que imprime a sua linguagem, pelo inusitado de suas metáforas, que buscam instaurar, paradoxalmente, a harmonia pela dissonância. Veja-se, por exemplo, “O Palhaço”:

Gostava só de lixeiros crianças e árvores
Arrastava na rua por uma corda uma estrela suja.
Vinha pingando oceano!
Todo estragado de azul.

Note-se que esse texto demonstra a concretização daquela matéria de poesia exposta no primeiro poema, pela exploração de uma aspereza instaurada a partir das dissonâncias: “estrela suja”, “estragado de azul”, lado a lado com a coloquialidade que impregna as escolhas vocabulares, tanto dos sintagmas verbais – arrastava, pingando, estragado –, quanto dos adverbiais – só, todo.

Também José Paulo Paes, em *A poesia está morta mas juro que não fui eu*, estabelece as bases de seu fazer poético, a partir da relação texto/contexto, da polêmica com a tradição, da visão fragmentária de mundo e das referências intertextuais:

Acima de qualquer suspeita
a poesia está morta
mas juro que não fui eu
eu até que tentei fazer o melhor que podia para salvá-la
imitei diligentemente augusto dos anjos paulo torres
carlos drummond de andrade manuel bandeira
murilo mendes vladimir maiakóvski joão cabral de
melo neto paul éluar oswald de andrade guillaume
apolinaire sosígenes costa bertolt brecht augusto
de campos

não adiantou nada
em desespero de causa cheguei a imitar um certo (ou
incerto) josé paulo paes poeta de ribeirãozinho
estrada de ferro araraquarense

porém ribeirãozinho mudou de nome a estrada de
ferro araraquarense foi extinta e josé paulo paes
parece nunca ter existido

nem eu

Como se constata, trata-se de um projeto estético em diálogo direto com a produção literária do passado e do presente em que se manifesta o eu-lírico, pela referência a poetas de épocas distintas e de diferentes nacionalidades, evidenciando como esse diálogo estético se situa na tensão entre o local e o universal. Aquele é representado na evocação da cidade interiorana, porém seguida pela constatação de que essa matéria local “foi extinta” e, junto com ela, o eu-lírico, que se desdobra no poema como autor textual.

Nesse texto, o não-dito equivale ao dito, em importância. A lista de poetas referencializados denuncia o processo ideológico da seleção,

que exclui alguns mais alinhados com a estética clássica. A partir dessa informação apenas intuída pelo leitor, torna-se possível construir a expectativa que norteará a leitura dos poemas posteriores, à espera de uma poesia que evidencie muitos dos procedimentos discursivos de negação da tradição literária. De certa forma, isso acontece na maioria dos poemas desse autor, em maior ou menor grau, como pudemos depreender das análises efetuadas neste trabalho.

Considerações finais

A análise dos poemas de José Paulo Paes e Manoel de Barros mostrou-nos que, entre ambos, existem modos e procedimentos de elaboração diferentes, existem escolhas sintagmáticas que se distinguem pela relação intrínseca que seus textos estabelecem com os contextos em que são produzidos.

Trata-se de lirismo que nos apresenta dois tons bastante diferenciados, mas, em termos de relação com a tradição literária, ambos evidenciam momentos de aproximação crítica e de ruptura radical.

A intertextualidade de ambas as poéticas com as mais variadas referências imprime-lhes o caráter tão peculiar da poesia da modernidade: a noção de que o sujeito poético está em relação constante com os que constituem historicamente a cadeia dos textos que os precederam ou que lhes são contemporâneos. Inserem-se nesse debate autonomamente, conscientes de suas ligações irreversíveis com essa literatura em processo.

O autoquestionamento da poesia da modernidade é também marca identificável nos dois poetas. O estabelecimento da metapoesia em suas obras é indicador da preocupação crítica com o fazer poético, além de desvelar também a reflexividade e a autocrítica como meios de criticar a própria modernidade.

A par disso, foi possível também constatar que, em termos de

técnica, os dois poetas representam em seus textos, predominantemente pela negatividade, o conjunto de procedimentos discursivos que configuram a “linguagem nova da poesia moderna”.

Por essas e por outras, José Paulo Paes e Manoel de Barros fascinam o leitor, na medida em que confirmam o que diz Antônio Cândido: “a literatura é uma atividade sem sossego”³.

Notas

¹ Conforme Friedrich, *Estrutura da lírica moderna*.

² A borboleta sob um alfinete
o morcego no bolso do poeta
chacais cotidianos de tocaia
um enxame de moscas sobre o pão

entretanto mais livres do que nunca
pombas
pombas
pombas

³ “Timidez do romance.”, em *A educação pela noite & outros ensaios*, p 78.

Referências bibliográficas

LITERÁRIAS

BARROS, Manoel de. *Matéria de poesia*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

PAES, José Paulo. *Melhores poemas*. (Seleção de Davi Arrigucci Jr.) São Paulo: Global, 1998.

TEÓRICAS

CÂNDIDO, Antônio. *A educação pela noite & outros ensaios*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2000.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. de Marise M. Curione e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. 2ª ed. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

Maria Izabel Brunacci - “A crítica da modernidade na poética de Manoel de Barros e José Paulo Paes”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 19. Brasília, maio/junho de 2002, pp. 43-58.

Ana Cristina Cesar

entre o eu e o outro

Romulo Valle Salvino

Doutorando em Comunicação e Semiótica / PUC-SP

*E mais não quer saber
a outra, que sou eu,
do espelho em frente*

ANA CRISTINA CESAR, “POUR MÉMOIRE” – *A TEUS PÉS*

1. Risco, rabisco

Em 1968, do alto de sua juventude, alguém escreveu:

Desisto: tenho 16 anos.

E perdi-me agora rabiscando-te (*ID*, 35)¹.

Esses versos simples anunciavam uma poética e um destino. A desistência irrevogável da poeta só aconteceria realmente muitos anos depois, em 1983, quando Ana Cristina Cesar suicidou-se. Mas a sua poesia resiste, insinuante e desconfortável, carregada de atualidade, trazendo inscrita uma perda, não a da poeta que se matou, mas de algo que se imprime nos próprios versos, que existe neles como interrogação, enigma, repto. Já é quase lugar-comum dizer que toda literatura é diálogo entre um pretense autor, que é desdobrar de vozes, e um leitor, quanto mais desconfiado melhor, de maneira que os desafios que dão graça ao exercício literário instauram-se no difícil intervalo entre um e outro. Todavia, em cada caso, esse fenômeno enche-se de matizes diferentes. Nesses versos de Ana Cristina, a oposição entre um “eu” que se perde e